

УДК 377:78.08

## ОПЫТ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ ЖАНРОВОГО ПОДХОДА В ПРОЦЕССЕ ОСВОЕНИЯ ОБУЧАЮЩИМИСЯ-ПИАНИСТАМИ ФОРТЕПИАННЫХ ПРЕЛЮДИЙ ГЕРШВИНА

Толмачева Э.Г.

*Белгородский государственный институт искусств и культуры, Белгород, e-mail: etery-83@mail.ru*

В статье обобщается педагогический опыт применения жанрового подхода в сфере профессионального музыкального образования. Предметом изучения являются практические аспекты реализации данного подхода в педагогической работе с обучающимися-пианистами. На примере освоения студентами фортепианных прелюдий Гершвина рассматривается процесс постижения музыкального текста сквозь призму его жанровых характеристик. Суть жанрового подхода определяется через осознание обучающимися музыкальных особенностей того или иного жанра в конкретном произведении и воссоздание этих особенностей в процессе исполнения и интерпретации. Для ориентации в жанровой специфике фортепианного произведения обучающимся-пианистам предлагается анализировать вербальный, образно-содержательный, музыкально-лексический, семантический уровни музыкального текста, определять главенствующие жанровые основы, а затем отбирать соответствующие им исполнительские приемы и выразительные средства. На примере прелюдий Гершвина показано, каким образом на различных уровнях музыкального текста прослеживаются многообразные жанровые черты – от традиционных академических до типично джазовых – и как их можно отразить в процессе исполнения. В результате исследования доказано, что жанровый подход позволяет обучающимся-пианистам обогащать свои теоретические знания и совершенствовать практические навыки, успешно осваивать жанровую систему музыки, постигать музыкальное произведение в его жанровом контексте, развивать профессиональную компетентность, самостоятельно интерпретировать музыкальный текст.

**Ключевые слова:** фортепианная педагогика, музыкальное образование, жанровый подход, музыкальный жанр, фортепианные прелюдии Гершвина, прелюдия, рэгтайм, блюз

## EXPERIENCE OF USING GENRE APPROACH IN THE PROCESS OF STUDY GERSHWIN'S PIANO PRELUDES BY PIANISTS

Tolmacheva E.G.

*Belgorod State Institute of Arts and Culture, Belgorod, e-mail: etery-83@mail.ru*

The article summarizes the pedagogical experience of using the genre approach in the professional music education. The subject of the study is the practical aspects of the implementation of this approach in pedagogical work with students-pianists. On the example of students mastering Gershwin's piano preludes, the author examines the process of comprehending a musical text through the prism of the genre specificity. The genre approach is determined as awareness of the characteristic musical features of genres in a particular work and the recreation of these features in the process of performance and interpretation. To orientate themselves in the genre specificity of a piano piece, students-pianists are invited to analyze the verbal, figurative-meaningful, musical-lexical, semantic levels of a musical text, determine the dominant genre features and select the corresponding performing techniques and means of expression. Using the example of Gershwin's preludes, it is showed how at various levels of the musical text features of genres can be traced (traditional academic and typically jazz genres) and how they can be reflected in the performance process. The article proves that genre approach allows students to enrich their theoretical knowledge and improve practical skills, successfully master the genre system of music, comprehend a musical work in genre context, develop professional competence, independently interpretation of musical text.

**Keywords:** piano pedagogy, musical education, genre approach, musical genre, Gershwin's piano preludes, prelude, ragtime, blues

Сегодня в фортепианной педагогике остро стоят проблемы, связанные с пониманием, интерпретацией и исполнением современной музыки обучающимися-пианистами. Дело в том, что данный пласт музыкальной культуры впитал в себя самые разнообразные стилевые тенденции, технические и творческие композиторские эксперименты, в результате чего начинающему пианисту довольно трудно ориентироваться в художественно-содержательных аспектах подобной музыки и еще более сложно правильно отбирать адекватные исполнительские средства для воплощения образной палитры современных фортепианных произведений. Нами уже было доказано,

что для освоения обучающимися-пианистами «фортепианных циклов отечественных и зарубежных композиторов XX в., которые демонстрируют широчайшую жанрово-стилевую палитру современной музыки <...> и предполагают особый спектр не только чисто пианистических, но и художественных задач» [1], весьма продуктивным является *жанровый подход*. Его суть заключается в изучении музыкального текста сквозь призму жанровых признаков, заключенных в нем, и в дальнейшем воссоздании их в процессе исполнения. Успешный опыт использования данного подхода на начальных этапах музыкального воспитания приведен в многочисленных исследованиях Т. Орло-

вой (например, [2, 3]). Однако на уровне профессионального музыкального образования жанровый подход и опыт его применения только начинает детально изучаться. Между тем актуальность подобного рода исследований очень высока и обусловлена не только продуктивностью и перспективностью жанрового подхода в процессе обучения студентов-пианистов, но и его проблемным потенциалом, ибо он «не только способствует более осмысленному исполнению, но и развивает творческое начало, так как осознание и воплощение характерных черт того или иного музыкального жанра в каждом конкретном произведении становится для исполнителя новой творческой задачей» [2, с. 35].

Учитывая необходимость практической апробации методов реализации жанрового подхода в профессиональном музыкальном образовании, представляется целесообразным на конкретных примерах рассмотреть специфику применения данного подхода в педагогической работе с обучающимися-пианистами. Таким образом, целью статьи является обобщение опыта использования жанрового подхода на примере освоения обучающимися-пианистами фортепианных прелюдий Дж. Гершвина.

#### **Материалы и методы исследования**

Материалом исследования послужил цикл фортепианных прелюдий выдающегося американского композитора и пианиста Джорджа Гершвина, созданный им в 1926 г. В процессе работы были использованы теоретические и эмпирические методы исследования, в том числе наблюдение, обобщение, систематизация, анализ, описание, а также целостный, гармонический и жанровый анализ музыкального произведения. Теоретико-методологическую базу исследования составили работы А. Арановского, А. Амраховой, Л. Казанцевой, А. Коробовой, Э. Каишаури, А. Кузнецовой, М. Лобановой, В. Медушевского, Е. Назайкинского, Т. Орловой, Г. Цыпина и др.

#### **Результаты исследования и их обсуждение**

Актуальность жанрового подхода в современной музыкальной педагогике обусловлена не только его продуктивностью, интегративностью, проблемной ориентированностью, но в том числе и тем, что он отвечает «одному из главных принципов музыкального образования сегодня, – отмечает В. Гончарова, – многоуровневой детализации профессиональной подготовки студентов, которая продиктована запросами времени» [4]. Повседневная реальность

современных пианистов, которыми уже завтра станут сегодняшние студенты музыкально-профессиональных учебных заведений, связана с постоянным исполнением музыки – технически совершенным, художественно полноценным и состоятельным с точки зрения интерпретации. Жанровый подход позволяет обучающемуся каждый раз детально проходить путь от восприятия и осознания музыкального текста до его осмысленного грамотного исполнения, включая такие этапы, как анализ, интерпретирование, отбор выразительных средств и т.д. А внедрение данного подхода в повседневную практику обучения пианистов обеспечивает формирование у них устойчивых навыков, связанных с постижением музыкальных произведений в их жанровом контексте и самостоятельной интерпретацией музыкальных текстов. Не случайно современные педагоги-музыканты подчеркивают и глубоко «понимают объективную необходимость реализации жанрового подхода <...>, поскольку задача художественно грамотной оценки и интерпретации произведений музыкального искусства требует от обучающихся не только наличия системы знаний о жанрах, но и умений слышать и осознавать жанровую семантику в музыке» [3, с. 4].

В самом общем смысле жанровый подход к освоению произведения предполагает особую «логику осознания музыки – от жанрового содержания через дифференциацию атрибутивных признаков к обобщению на уровне жанрового соответствия. В исполнительстве он обеспечивает грамотную и художественно-полноценную интерпретацию музыкального произведения, служит своеобразным средством оценки адекватности технических приемов, соответствующих заданному жанру» [3, с. 13]. Жанровый подход позволяет интегрировать теоретические и практические векторы музыкально-образовательного процесса – то есть актуализировать теоретические знания студента, полученные в рамках таких дисциплин, как теория музыки, гармония, полифония, анализ музыкальных форм, и применять их на практике в фортепианном классе. Зачастую бывает так, что теоретические предметы остаются для студента некой абстрактной сферой, зоной «мертвых» знаний, не имеющих выхода в практическую плоскость; с другой стороны, специальный класс дает обучающемуся-пианисту обширную практику исполнительства, в процессе которой он приучается, как играть «следует» и «не следует», часто не осознавая и не усваивая причин этих исполнительских норм. Между тем эти две сферы музыкальной де-

ятельности тесно связаны и взаимообусловлены, и задача важнейшая педагога состоит в том, чтобы донести до студента суть этой связи, научить его осознанно использовать теоретические знания в практической деятельности. Педагоги-музыканты подчеркивают «безусловную полезность аналитической работы в противовес бездумному повторению пьесы или ее части энное количество раз в слепой надежде на то, что повторения в итоге приведут к высокому качеству исполнения» [5, с. 115].

В ряде исследований, посвященных теоретическому изучению жанрового подхода и разработке методики его реализации, нами были определены и частично апробированы основные его составляющие: «В рамках данной методики используются такие жанрово-ориентированные формы и методы работы, как теоретическое обобщение, анализ жанровых признаков на макроуровне, мезоуровне и микроуровне, изучение системы «жанровых имен» и интонационно-семантического слоя музыкального текста, а также выбор отражающих его жанровую специфику исполнительских средств» [1]. При этом под макроуровнем мы понимаем общее жанровое определение произведения (например, соната, этюд, прелюдия); под мезоуровнем – жанровые характеристики, подзаголовки и названия, используемые композитором для маркирования частей или разделов произведения (например, танцевальные жанры в барочной сюите, *langsam* и *friska* в составе рапсодии); под микроуровнем – интонационно-семантическое содержание музыкального тематизма (признаки каких именно жанров проявляют себя в конкретных темах). В свою очередь, программные названия и «жанровые имена» в фортепианных произведениях – «это та вербализованная композитором часть замысла, которая составляет прочную основу для его постижения» [1] и всегда доступна для анализа. Этот вербальный анализ может осуществляться через актуализацию знаний студента в области теории и истории музыки, с помощью энциклопедической и специальной музыкальной литературы, а также при поддержке педагога.

Следующий важный этап в реализации жанрового подхода направлен на то, чтобы «связать» результаты вербального анализа с образно-содержательным уровнем произведения, найти для себя те пересечения отдельных областей обобщенного жанрового содержания с конкретным эмоционально-образным строем музыки, которые способствуют осознанному восприятию произведения и более глубокому погружению в его смысл. Музыкально-лексический ана-

лиз предполагает изучение элементов музыкального языка и их значения для создания целостного образа музыкального произведения. Наконец, семантический анализ направлен на то, чтобы раскрыть внутреннее содержание интонаций, ритмических фигур, тематических оборотов, ладотональных соотношений и других элементов. Безусловно, на этапе обучения имеется в виду элементарный уровень выполнения данных видов музыкального анализа, доступный обучающимся-пианистам. Главная цель этого анализа, которая стоит перед студентом, – не только формирование собственного целостного представления о содержании музыкального произведения, но и, прежде всего, отбор исполнительских выразительных средств для его воплощения. Подробно рассмотреть процесс реализации жанрового подхода предлагаем на примере прелюдии Дж. Гершвина, в отношении которых нами накоплен успешный педагогический опыт.

Фортепианная музыка Дж. Гершвина – это сравнительно небольшой, но очень ценный и уникальный пласт современной фортепианной литературы, уходящий корнями в разностилевые области – академическую и джазовую музыкальную культуру. Он объединил в себе европейские композиторские традиции с американским интонационным словарем. Сочинения Дж. Гершвина позволяют обучающимся-пианистам академического профиля ближе познакомиться с джазовой музыкой и обогатить свои представления о стилевой палитре XX в. Композитор буквально стоял у истоков тех стиливых экспериментов, которые и сейчас представляют собой «одну из главных линий развития пианизма сегодня – сочетание элементов джаза и классической музыки. Указанные эксперименты охватывают почти столетие» [6, с. 51], так как их зарождение было связано с началом XX в. и расцветом джазовой культуры. Трудно переоценить место Дж. Гершвина в этом процессе: «Он стал олицетворением своего времени, «века джаза» <...>; он ступил на сцену по знаку невидимого дирижера, чтобы стать центральной фигурой американской культуры в один из самых плодотворных ее эпизодов» [7, с. 40]. Кроме того, его фортепианные произведения – это не только интересный с точки зрения стиля материал, но и пианистически полезный и дидактически ценный репертуар для обучающихся, так как сам Дж. Гершвин был прекрасным пианистом и замечательно знал технические возможности инструмента.

Как правило, на предложение педагога включить в учебный репертуар прелюдии Дж. Гершвина студенты отзываются по-

ложительно, выражая неподдельный интерес к этой музыке. Целесообразно предвзвешать разбор прелюдий кратким рассказом о творческом пути композитора, «беседой о джазовой стилистике и ее проникновении в академическую музыкальную культуру. <...> В совершенстве владея принципами и приемами традиционной композиторской техники, он научился гибко оперировать жанрами и интонационными моделями джаза, благодаря чему смог совершенно преобразить академические жанры, в том числе прелюдию» [1]. Фортепианный цикл из трех прелюдий был создан Дж. Гершвином в 1926 г., в период расцвета его творчества, спустя всего пару лет после таких шедевров, как «*Rhapsody in Blue*» и мюзикл «*Lady, Be Good*». Из архивных материалов известно, что первоначально он планировал создать более масштабный цикл из 24 прелюдий, что напоминает о Chopin-ских традициях и программных прелюдиях Дебюсси, однако в дальнейшем написал всего семь пьес, что зафиксировано в рукописях [7]. В печать же вышли лишь три из них, озаглавленные как «*Three Preludes*» (в русском варианте – «Прелюдии»), с посвящением другу композитора – Билли Дейли. Исходя из этой информации и анализа словесных обозначений в нотном тексте прелюдий, студент может прийти к выводу о том, что на макроуровне жанр прелюдий трактован Дж. Гершвином не в барочных традициях (исконных для данного жанра), а в романтических. Именно для этой традиции характерно объединение нескольких прелюдий в цикл, яркие контрасты между пьесами, использование не только импровизационной природы тематизма, но элементов других жанров.

В то же время педагог может указать студенту на еще один ракурс рассмотрения макроуровня жанра: сам по себе принцип объединения нескольких пьес в единое целое на основе контраста позволяет отнести прелюдии Дж. Гершвина к фортепианному циклу. И хотя данное определение жанровым не является, однако оно отсылает к жанровым основам романтических сюит и фортепианных циклов, к фортепианному творчеству Р. Шумана, Ф. Листа, К. Сен-Санса. Уже на данном этапе можно поставить перед студентом проблему для самостоятельного решения: выносить на концертное исполнение все три прелюдии или одну из них и, соответственно, на какой жанровой трактовке делать акцент – на циклизации или воплощении прелюдии как отдельной миниатюры, запечатляющей краткий миг. В зависимости от этого будут отбираться и выразительные

средства: либо нацеленные на достижение единства цикла и подчеркивание контраста между пьесами, либо сосредоточенные исключительно на воплощении прелюдии как самостоятельного жанра.

Музыкально-лексический и семантический анализ целесообразно выполнять в каждой прелюдии по отдельности, связывая роль элементов музыкального языка с эмоционально-образным содержанием музыки и выявляя жанровые признаки тематизма. В первой Прелюдии *B-dur* важно обратить внимание студента на сочетание мажорного лада с быстрым темпом и «рваным» джазовым ритмом – этот комплекс выразительных средств придает музыке характер бодрый, жизнерадостный и отчасти танцевальный. Композитор дает в нотах подробное указание темпа и характера – *allegro ben ritmato e deciso* (скоро, динамично и решительно). Интересен начальный мелодический элемент прелюдии, который впервые дан в лаконичном одноголосном звучании, а в дальнейшем становится основой тематизма всей пьесы: это характерный «блюзовый мотив», состоящий всего из пяти нот. Он представляет собой движение по звукам  $T_{6/4}$  с хроматизированным опеванием верхнего звука и заостренными синкопированными ритмами, а при повторении мотива он завершается модализмом – миксолидийской VII ступенью. Семантика таких повторяющихся построений с неожиданным диссонансом в конце – музыкальная аналогия утверждения и вопроса. Подобные «говорящие» музыкально-риторические структуры очень показательны для джазового тематизма в целом и часто использовались Дж. Гершвином в его музыке. В целом же все вышеперечисленные особенности в совокупности с характерным ритмом свидетельствуют о воссоздании признаков рэгтайма в данном произведении.

О жанре рэгтайма следует рассказать студенту подробнее, ведь академические пианисты обычно не сталкиваются с такой музыкой ни в исполнительской практике, ни в теоретических курсах дисциплин. Рэгтайм изначально был распространенным танцевальным жанром американской музыки, а в дальнейшем стал одной из многочисленных жанровых основ джазовой музыки. Он характеризуется двухдольным метром, подчеркнутой синкопированностью ритмики, ощущением маршевой основы, но с нарушением эффекта регулярности, смещением акцентов на слабые доли, использование перекрестных ритмов, «разрывов» ритмических рисунков внезапными паузами и остановками в регулярном движении («*stoptime*»), повторением одного мелоди-

ческого мотива на фоне различных аккордово-ритмических групп. Одним из первых авторов, неоднократно обращавшихся к данному жанру, был С. Джоплин, который «в своем творчестве пробовал соединить традиционные европейские жанры с музыкой рэгтаймов, <...> и даже создал «*Ragtime Dance*» – миниатюрный балет в духе классицизма» [8, с. 81]. Очень полезно прослушать несколько рэгтаймов С. Джоплина совместно со студентом, чтобы у него закрепилось слуховое представление о жанровом своеобразии рэгтайма. Это позволит ему в дальнейшем правильно отбирать исполнительские средства, максимально подчеркивающие сущность жанра. Дело в том, что при всей свободе ритма, подвижности агогики и кажущейся импровизационности, «классический рэгтайм в его отточенной форме был музыкой не импровизационной, а напротив, четко зафиксированной в нотной записи. Сочиняли рэгтаймы композиторы, владевшие навыками европейской фортепианной техники, гармонии, фактуры, хотя при этом они создавали нечто отличное от академических жанров. <...> В рэгтайме, несмотря на всю виртуозность и встречающиеся сложные технические приемы, есть и элементы как бы «антипианистичности» – с точки зрения сугубо европейских, классических канонов. Например, в исполнении рэгтаймов одним из самых известных композиторов и интерпретаторов С. Джоплином обращает на себя внимание полное отсутствие какой бы то ни было нюансировки, грубоватое, «ударного» типа, стучащее звукоизвлечение, <...> обилие стаккато, акцентов, придающих музыке одновременно «подпрыгивающий» и тяжеловесный характер» [9, с. 69].

Таким образом, при исполнении Прелюдии *B-dur* Дж. Гершвина лучше отдавать предпочтение яркой динамике и акцентуации, четкому и активному звукоизвлечению «ударного» типа, свободному «рубатному» характеру интонирования мелодии и агогически подвижной ритмике, при этом организующую функцию должен выполнять метр, к которому следует относиться более строго. Выгодно подчеркнет образ прелюдии обостренный контраст между разделами ее трехчастной формы: в среднем разделе аккордовая четкость синкопированного аккомпанемента сменяется более сложными, частично мелодизированными мотивами в басу, основная тема приобретает декламационность, часто используются репетиции, особая выразительная и красочная роль принадлежит гармонии (между пластами фактуры образуются политональные наслоения *B-dur / Des-dur*). Кульмина-

ция приходится на начало репризы, где все первоначальные темы излагаются в более громкой динамике, с диссонирующими созвучиями в аккомпанементе, с добавлением новых фактурных пластов, октавных дублировок, виртуозных пианистических приемов, пассажей, репетиций, перекрещивания рук. Соответственно, и все исполнительские средства должны стать более яркими, усиленными. При том, что жанровый подход диктует исполнителю стремление придерживаться танцевальной основы рэгтайма, в репризе можно несколько сместить акценты в сторону импровизационности и фантазийности, так как для Дж. Гершвина было характерно сквозное развитие музыкальной формы и трактовка фортепианных произведений как концертных виртуозных миниатюр (что, к слову, прекрасно прослушивается в исполнении этих прелюдий самим Дж. Гершвином).

Вторая Прелюдия *cis-moll* – медленная элегическая пьеса, которую сам композитор сравнивал с блюзовой колыбельной. Жанровый подход в данном случае оказывается максимально продуктивным, так как позволяет охватить исполнительские проблемы разного уровня. Так, на макроуровне можно трактовать эту прелюдию как лирический центр всего цикла, оттеняющий активные подвижные крайние части, либо как самостоятельную концертную пьесу в блюзовом стиле (удачный пример подобной трактовки находим у Е. Кисина). На мезоуровне реализации жанра очень интересно проследить вместе со студентом, как соотносится заявленный в названии жанр прелюдии с необычным тематическим ее наполнением, в котором проявляются черты и прелюдийности, и вокализации, и джазовой стилистики. На микроуровне еще более явно предстает этот необычный жанровый синтез: типично вокальная мелодика соединяется с жанровыми чертами колыбельной и характерными особенностями блюза. Прелюдия начинается с небольшого вступления, задающего медленный темп и мерное покачивание ритмических долей – ровных четвертей (что одинаково характерно как для колыбельной песни, так и для оригинальных «архаичных» блюзов), а также обрисовывающего тонально-гармоническое пространство музыки. Ключевые знаки свидетельствуют о тональности *cis-moll*, но постоянное чередование минорной и мажорной III ступени в подголосочном пласте фактуры невольно создает ощущение ладовой переменности (*cis-moll / Cis-dur*) и в то же время оказывается признаком так называемого «блюзового лада». Основная мелодия проста, но предельно выразитель-

на, доказывая, что Дж. Гершвин – действительно «композитор из породы гениев-мелодистов» [10, с. 189]. Она имеет ярко выраженную вокальную природу и состоит из повторных терцово-квартовых мотивов, а ее развитие обеспечивается введением хроматизмов, мелизмов, триолей, расширением диапазона. Интересно отметить определенную внутреннюю неквадратность темы: при общей двухдольной пульсации мотивов и фраз, они складываются в три построения-предложения. Если рассмотреть гармоническую логику этих построений, обнаруживается явная блюзовая форма («блюзовый квадрат») – то есть период, состоящий из трех предложений с определенным чередованием гармонических функций (T / S-T / D-S-T).

Учитывая такую жанровую синтетичность и сложность Прелюдии *cis-moll*, пианист имеет возможность подчеркнуть любую из этих жанровых основ в своем исполнении, более близкую его пониманию. Тем самым он достигает индивидуализации образного содержания и оригинальности своей интерпретации. Однако, размышляя об отражении полижанровых основ музыки в исполнительской интерпретации, Т. Самвелян утверждает, что пианист не имеет права игнорировать основной жанр, «названный самим же композитором в качестве содержательного «стержня» произведения» [11, с. 22], но при этом он может или выдвинуть его на первый план, или же подчеркнуть в своем исполнении жанровый синтез. В нашем случае жанровый синтез более полноценно раскрывает образно-эмоциональное содержание музыки Дж. Гершвина, явственно демонстрирует джазовую природу его мышления, поэтому следует подчеркнуть этот синтез – например, за счет выбора сдержанного темпа и «рубатного» метроритма, выразительного интонирования мелизмов и «блюзовых нот», артикуляционного и динамического решения темы.

В третьей Прелюдии, наиболее лаконичной из всех, Дж. Гершвин продолжает воссоздание джазовой ладовой переменности (*es-moll / Es-dur*) с помощью постоянного чередования минорной и мажорной III ступени. По форме, тематизму, характеру движения, даже по ремаркам и темповым обозначениям она очень напоминает первую Прелюдию цикла, хотя в данном случае скерцозность и танцевальность, как ведущие жанровые основы, преобладают над метрической размерностью рэгтайма. На первый план в музыке выступает моторика: начиная со вступления, задается упругий ритм с острой, акцентной пульсацией, на который накладывается виртуозная

изломанная мелодия с изящными хроматизмами, скачками и триолями. В стремительном темпе она захватывает достаточно широкий диапазон, останавливаясь в конце фразы на неустойчивом неаккордовом тоне, что характерно для джазовой музыки. Однако если мелодия больше напоминает о жанре скерцо, то ритмофактурная формула аккомпанемента явно свидетельствует о воссоздании жанровых признаков рэгтайма: композитор использует двухдольный метр, быстрый темп, прихотливый синкопированный ритм, внезапные акценты и паузы, смещение акцента в басу на слабые доли, а гармонического заполнения – на сильные. При выборе исполнительских средств и приемов здесь следует руководствоваться теми же принципами, что и в Первой прелюдии: в частности, здесь целесообразно использовать четкую артикуляцию и звукоизвлечение «ударного» типа, активную пальцевую технику при относительно неподвижной кисти, яркую и даже нарочитую динамику, при этом ритмическая острота и характерная для джаза «рубатность» не должны сглаживать танцевальную четкость музыки.

Как показывает наш опыт внедрения жанрового подхода, все эти аналитические аспекты очень полезны при освоении музыкального текста обучающимся-пианистом, однако особую практическую ценность и осознанность они приобретают для студента только в процессе непосредственной исполнительской реализации – то есть при возможности «услышать» и оценить различные исполнительские версии, оценить жизнеспособность собственной интерпретаторской позиции. Поэтому мы считаем необходимым обязательно включать в образовательный процесс прослушивание различных записей изучаемого произведения в исполнении высокопрофессиональных пианистов прошлого и современности, а по завершении практического освоения фортепианного цикла Дж. Гершвина – делать аудиозапись исполнения самого студента, чтобы оценить художественный результат «со стороны» и сравнить его с наиболее интересными записями мастеров. Весь цикл фортепианных прелюдий Дж. Гершвина полезно услышать в интерпретации самого композитора, а также ознакомиться с весьма своеобразными трактовками Оскара Леванта и Григория Гинзбурга. Вторую прелюдию, исполненную как отдельное произведение, мы рекомендуем послушать в исполнении Лазаря Бермана и Евгения Кисина, которые интерпретируют ее в очень характерном стиле – образно говоря, в «блюзовых тонах».

### Заключение

Таким образом, используя в музыкально-образовательном процессе жанровый подход, мы добиваемся того, что обучающийся-пианист полностью проходит весь путь от восприятия и осознания музыки до самостоятельной ее интерпретации. Подобным способом мы моделируем будущую профессиональную деятельность музыканта-исполнителя и тем самым приближаемся к весьма действенному педагогическому принципу «использования в учебно-воспитательной практике моделирования действий музыканта-профессионала <...>». В процессе моделирования творческой деятельности учащиеся видят определенный эталон, постигают его структуру, закономерности, внутреннюю сущность» [4], приобретают принципиально важные навыки, необходимые для дальнейшей профессиональной деятельности. Обобщая опыт реализации жанрового подхода в сфере фортепианной педагогики, мы можем констатировать, что особенно ценным он оказывается в тех случаях, когда студент сталкивается с произведениями сложной жанровой природы, экспериментального характера, созданными под влиянием разностилевых тенденций и т.п. Современная фортепианная литература изобилует такими примерами, остро ставя перед начинающим пианистом проблему понимания и интерпретации музыки XX в. В решении этой проблемы существенную помощь способен оказать жанровый подход, помогающий «интегрировать исполнительские навыки пианистов в целостную картину их представлений о музыкальной культуре как системе, усваивать ее диахронические и синхронические векторы развития» [12, с. 100]. Как видим, роль жанрового подхода в про-

цессе воспитания современного музыканта-исполнителя очень значительна, и потому он должен активнее изучаться и внедряться в музыкально-образовательную практику.

### Список литературы

1. Толмачева Э.Г. Методика реализации жанрового подхода в профессиональном обучении пианистов (на примере фортепианных циклов композиторов XX в.) // Современные проблемы науки и образования. 2020. № 2. [Электронный ресурс]. URL: <http://science-education.ru/ru/article/view?id=29678> (дата обращения: 10.07.2021).
2. Орлова Т.С. Жанровый подход к организации восприятия музыки как средство творческого развития учащихся детских музыкальных школ // Вектор науки ТГУ. Серия: Педагогика, психология. 2018. № 2 (33). С. 33–37.
3. Орлова Т.С. Жанровый подход к обучению музыке в условиях дополнительного образования: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Волгоград, 2019. 25 с.
4. Гончарова В.С. Музыкальная педагогика в контексте интеграционных процессов в образовании // Современные наукоемкие технологии. 2020. № 8. С. 138–143. [Электронный ресурс]. URL: <http://top-technologies.ru/ru/article/view?id=38187> (дата обращения: 10.07.2021).
5. Карпычев М.Г. О некоторых особенностях эффективной самостоятельной работы пианиста // Вестник музыкальной науки. 2019. № 2 (24). С. 113–121.
6. Лубяная Е.В. Фортепиано в джазе на рубеже XX–XXI вв.: традиции, новации, эксперименты // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 2 (13). С. 50–54.
7. Jablonsky E. Gershwin: a biography with a new critical discography. New York: Da Capo Press, 1998. 448 p.
8. Букреев В.А. Интеграция и ассимиляция музыкальных компонентов джазовой и академической музыки в творчестве композиторов США с начала XX в. // Вестник культурологии. 2021. № 2 (97). С. 79–89.
9. Овчинников Е.В. История джаза. Вып 1. М.: Музыка, 1994. 240 с.
10. Манулкина О.Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 777 с.
11. Самвелян Т.Э. Полижанровость в фортепианных произведениях Шопена: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 24 с.
12. Каишаури Э.Г., Кузнецова А.В. Роль жанрового подхода в процессе музыкального обучения и воспитания пианиста // Педагогика. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 4. № 4. С. 98–102.